

REVISTA SEM  
UNIVERSIDAD

AL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
NAVARRA / PAMPLONA / ESPAÑA

ISSN: 0213-2370

# MONOGRÁFICO

EL 'AFRONTAMIENTO NUEVO' DE LOPE Y LA  
PRECEDENTE DRAMÁTICA DEL SIGLO  
DE ORO: TEORÍA Y PRÁCTICA

EDITORES

J. ENRIQUE DUARTE

CARLOS MATA INDURÁIN

# RILEY



Universidad  
de Navarra

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

2011 27.1 / ENERO-JUNIO

# RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA  
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1969 / ISSN: 0213-2370  
2011 / VOLUMEN 27.1

<b>Presentación</b>	7-8
<b>Ignacio ARELLANO</b> Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro	9-34
<b>José María Díez BORQUE</b> Lope y sus públicos: estrategias para el éxito	35-54
<b>Teresa FERRER VALLS</b> Preceptiva y práctica teatral: <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> , una tragedia palatina de Lope de Vega	55-76
<b>Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS</b> Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el <i>Arte nuevo</i> de Lope de Vega	77-102
<b>Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO</b> El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> , texto indecible	103-18
<b>Carlos MATA INDURÁIN</b> Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el <i>Arte nuevo</i> al fondo	119-43
<b>Joan OLEZA</b> De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego	144-60
<b>César OLIVA</b> El arte de Lope en la escena española del siglo xx	161-73
<b>Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ</b> Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector	174-90
<b>Javier RUBIERA</b> <i>Arte nuevo</i> , 240-45. Lope contra Lope	191-203
<b>Enrique RULL</b> Lope de Vega y la transposición de los mitos: <i>La bella Aurora</i>	204-15

<b>Guillermo SERÉS</b> “El uso de España no admite las rústicas <i>Bucólicas</i> de Teócrito”: la <i>Trecena parte de comedias</i> y el <i>Arte nuevo</i>	216-43
<b>Frédéric SERRALTA</b> ¿Un arte nuevo de deshacer comedias? Sobre algunos <i>autocomentarios</i> en el teatro de Lope	244-56
<b>Kurt SPANG</b> El <i>Arte nuevo</i> y la <i>Dramaturgia de Hamburgo</i> : los manifiestos dramatúrgicos de Lope y de Lessing	257-66
<b>Ana SUÁREZ MIRAMÓN</b> Función de la pintura y la mitología en <i>La quinta de Florencia</i>	267-80
 SUMARIO ANALÍTICO / ANALITYCAL SUMMARY	 281-93
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	295
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	297

# De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego<sup>1</sup>

JOAN OLEZA SIMÓ

Universitat de València  
Dpto. de Filología Española  
Avda. Blasco Ibáñez, 32  
46010 Valencia  
Joan.Oleza@uv.es

RECIBIDO: FEBRERO DE 2010  
ACEPTADO: MARZO DE 2010

Bastantes versos antes de que el *Arte nuevo* abandone las tareas prologales que le asignó Juan Manuel Rozas, ese juego escurridizo de concesiones a los tratadistas aristotélicos, para entrar de lleno en su cometido mayor, el de exponer las reglas de juego propias de la *comedia nueva*, el poema consigue ya alcances de manifiesto, declaraciones como la de que encierra los preceptos con seis llaves y expulsa de su estudio a Plauto y a Terencio cuando se dispone a escribir una comedia, o como aquella otra que es imposible no citar cuando se habla de este poema: “y escribo por el arte que inventaron/los que el vulgar aplauso pretendieron”. Son momentos irrevocables, de aquellos que convierten al *Arte nuevo* no sólo en una amable y serena epístola horaciana,<sup>2</sup> sino también, y al mismo tiempo, en nada menos que todo un manifiesto revolucionario,<sup>3</sup> el que desafiando la autoridad de la norma clásica, por primera vez en la historia moderna, proclama el derecho de los tiempos nuevos a un orden nuevo. Cuando dos siglos después, en el momento mismo en que la Modernidad estética alcanza su mayoría de edad con la revolución romántica, y los poetas vuelven a desautorizar el canon clásico, ahora ya de forma definitiva, como inservible para los tiempos que ya han comenzado a caracterizarse como modernos, volverán a suscitar el carácter revolucionario de estos versos de Lope. Víctor Hugo los proclama en el *Préface de Cromwell*:

Le poète [...] ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité et de l'inspiration [...] *Quando he*, dit Lope de Vega:

Quando he de escribir una comedia,  
encierro los preceptos con seis llaves.

Y Espronceda, en el *Diablo mundo*, arremete contra el arquetipo de un crítico neoclásico, al que llama Fabio, y que cargado de preceptos aristotélicos se escandaliza con el poema, con versos que, irónicamente, remiten a la misma disyuntiva que plantea el *Arte nuevo* entre sus críticos academicistas y los gustos nuevos de la mayoría:

Juro que escribo por darte gusto  
a ti sólo, y al mundo entero enojo,  
un libro en que a Aristóteles me ajusto. (vv. 740-43)

Lo cual prueba, entre otras cosas, que el poema no es un ajustado ejercicio táctico que se desliza desde una parte prologal, en la que se alardea de conocer a Robortello y otros tratadistas, hasta una parte doctrinal, en la que se expone lo que Lope ha aprendido por experiencia en la escritura de sus comedias. Es cierto que, como quería Juan Manuel Rozas, hay un cierto reparto de funciones entre los 156 primeros versos y los 233 restantes, y que en los primeros predomina una táctica de concesiones irónicas mientras que en los segundos otra distinta de afirmaciones inapelables, dentro de una estrategia general de conceder para imponer, pero no es menos cierto que en la primera parte hay declaraciones como latigazos que la ironía no mitiga sino que les aporta mayor contundencia, y que en la segunda, y no sólo en los versos finales, vuelve la complicidad con los académicos, la sonrisa socarrona pero también elusiva, las concesiones en suma de la primera parte.

Si bien estoy de acuerdo, en términos generales, con la estructura que analiza magistralmente Rozas y refina después Felipe Pedraza, estoy también convencido de que no se trata tanto de que Lope ponga en juego una estrategia consciente como de que en el poema aflora, como en muchos otros escritos de su autor, esa disociación que forma parte de la concepción del mundo de Lope y de su trayectoria creativa y biográfica, una disociación entre el poeta de corte y el de los corrales, entre un Lope que busca desesperadamente encontrar su sitio y su reconocimiento en un Parnaso cortesano, bajo el amparo de altos me-

cenar, y un Lope que tiende inevitablemente hacia audiencias mayoritarias y hacia géneros nuevos y no sancionados por la poética clásica y que se muestra orgulloso con el bienestar burgués y el reconocimiento popular que su obra dramática le procura. Lope convivió con los dos impulsos, que se repartieron su energía creativa, unas veces prestando más credibilidad a uno, otras veces abrazándose con orgullo al otro. El primero se apropió de sus epopeyas y grandes poemas “artísticos” (*La Dragontea*, *La hermosura de Angélica*, *Jerusalén conquistada*...), de algunas relaciones de fiestas y de fiestas teatrales como *La selva sin amor* o *El premio de la hermosura*, y sobre todo de sus escritos teóricos, de sus incursiones aquí y allá en la poética; el segundo de su obra dramática, aunque también de buena parte de su poesía lírica, y hasta hubo alguna ocasión en la que Lope trató de conciliar a sus dos Lopes, de hacerlos con harta dificultad compatibles en sus aspiraciones, sobre todo hacia el final de su vida.

En todo caso, el Lope de las comedias nunca pudo emanciparse del Lope de los poemas épicos, pero el Lope de los poemas épicos no consiguió, por más que lo intentó, pararle los pies al Lope de las comedias. Teresa Ferrer ha analizado con agudeza esta “relación conflictiva que el autor siempre mantuvo con su propia creación [dramática], enamorado de ella, y a la vez avergonzado, al considerarla envilecida por el trato comercial” (2005, 111), que se muestra en el *Arte nuevo*, uno de los muchos testimonios que la estudiosa documenta. Y Alejandro García Reidy, en su excelente tesis de doctorado, *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*, conecta esta disociación con el proceso de profesionalización del escritor moderno, todavía muy incipiente en la época de Lope, pues no se consolidará hasta entrado el siglo XIX. Lope produjo una obra dramática en condiciones que se aproximaban en la práctica a las de la producción profesional para el mercado, pero sus ideas del valor y del prestigio literario seguían siendo las propias de un mundo cortesano y feudal, de ahí la interiorización del conflicto “que caracteriza el primer acceso de los escritores a la profesionalización de la escritura en la Alta Edad Moderna: la escisión entre la realidad material (el hecho de que Lope vendía sus comedias a las compañías) y la imagen pública que pretende proyectar de sí mismo (como escritor vinculado a la nobleza que no escribe por dinero), es decir, entre lo que Lope era y lo que deseaba ser” (392).

En el seno de esta disociación íntima Lope trata de construir a lo largo de su biografía una imagen de su identidad, una imagen que resultará inevitablemente llena de paradojas. Lope no disponía todavía de la batería de argumentos teóricos que suministrarán la Ilustración y el Romanticismo, de Kant a He-

gel, de Rousseau y Schiller a los hermanos Schlegel, para fundamentar lo que hacía, no tenía más que su práctica,<sup>4</sup> y por otra parte dependía demasiado de los argumentos de autoridad de su tiempo, los propios de una sociedad cortesana. Sus ideas acerca del valor literario estaban mucho más cerca de la epopeya que de la comedia, pero el orgullo por el trabajo realizado y recompensado estaba en cambio del lado de las comedias. En el *Arte nuevo* esta disociación me parece evidente: la opinión que atribuye a los académicos es la que él asocia a la autoridad estética y, a la vez, a la autoridad social, la de los círculos cortesanos, y de la que él mismo se siente partícipe, y la conoce, pues ha leído a Robortello y a Donato; su discusión con esa opinión no puede ser nunca frontal, no sólo porque la respeta, sino también porque es una discusión con una parte de sí mismo; pero al mismo tiempo no puede aceptarla, porque toda su obra la rechaza en la práctica, y puestos a elegir, al menos en ese momento y en esa circunstancia, Lope se deshace por un momento de tanta ambigüedad y opta por esas espléndidas palabras que coronan el poema: “Sustento, en fin, lo que escribí”. El orgullo por la propia obra ha vencido, por esta vez, a la mala conciencia de ser un bárbaro y de escribir a gusto del vulgo para conseguir su aplauso y su dinero.

Pero volvamos a esos versos irrevocables de la primera parte del poema. Poco después de expulsar a Plauto y a Terencio y de confesar que escribe buscando el aplauso del público (vv. 43-46) arriba Lope al verso 64 y se acuerda entonces de su tocayo, Lope de Rueda. El pasaje es bien conocido:

Lope de Rueda fue en España ejemplo  
de estos preceptos y hoy se ven impresas  
sus comedias de prosa tan vulgares  
que introduce mecánicos oficios,  
y el amor de una hija de un herrero,  
de donde se ha quedado la costumbre  
de llamar entremeses las comedias  
antiguas, donde está en su fuerza el arte,  
siendo una acción, y entre plebeya gente,  
porque entremés de rey jamás se ha visto,  
y aquí se ve que el arte por bajeza  
de estilo vino a estar en tal desprecio,  
y el rey en la comedia para el necio. (vv. 64-76)

El pasaje no tiene desperdicio, pero de momento sólo recogeré dos de los guantes que arroja. El primero es el de convertir a Rueda en “ejemplo” en España del arte antiguo de hacer comedias. Se fundamenta, para ello, en que Rueda sigue la regla de imitar en sus comedias “de prosa” “las vulgares acciones y negocios” y lo hace de forma tan extremada “que introduce mecánicos oficios”, como muestra la *Armelina*, protagonista de la comedia de su nombre e hijastra del herrero Pascual Crespo, en cuyo taller comienza la obra. Podría haber añadido que su compadre es un zapatero, que en *Los engañados* aparece un mesonero, que los viejos de sus comedias son “ciudadanos” a la manera italiana, más burgueses que caballeros, o que las voces dominantes en ellas son las del simple, la negra, la gitana, el moro, los fanfarrones, las mozas y los lacayos. Pero por la misma razón podría no haber callado que los jóvenes galanes de la *Eufemia*, la *Armelina* o la *Medora*, son “gentilhombres”, que el Valiano de la *Eufemia* es un “señor de baronías”, o que el Lauro de *Los engañados* es un “caballero”, como podría no haber callado que en la *Armelina* hacen acto de presencia nada menos que el dios Neptuno y la maga Medea.

Pero éste no es el único argumento por el que se vinculó a Rueda con el arte antiguo. Recordemos que numerosos testimonios lo relacionan con representaciones pastoriles, una materia “antigua” de pleno derecho. Así lo recuerda Juan Rufo en sus *Apotegmas*, y son archiconocidas las evocaciones de Cervantes en *Los baños de Argel*, en la que los cautivos se disponen a representar un “coloquio [...] del gran Lope de Rueda [...] en el pastoril lenguaje y en verso, hoy perdido”,<sup>5</sup> y en el “Prólogo al lector” de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615), en donde declara haber visto representar a Rueda y destaca de esas representaciones que “fue admirable en poesía pastoril”, en unos “colosquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora”, así como los dos o tres entremeses que intercalaba “ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno”.<sup>6</sup> También Lope de Vega<sup>7</sup> insiste en ello en el prólogo del *Isidro* (1599), en el que recuerda que “el antiguo Rueda hizo unas *Bucólicas* (en coplas castellanas) dignas de toda alabanza y estimación”, y en la dedicatoria de *La Arcadia* al Doctor don Gregorio López Madera (*Parte XIII*, 1620) añade un comentario hartamente interesante: puesto que esta comedia, dice, “es de pastores de la Arcadia, no carece de la imitación antigua, si bien el uso de España no admite las rústicas *Bucólicas* de Teócrito, antiguamente imitadas del famoso poeta Lope de Rueda”. Y esa misma identificación de los *colosquios* de Rueda con los *idilios* de Teócrito vuelve a repetirla ese mismo año en el prólogo de la *Justa poética en honor del bienaventurado Isidro* (1620).



No puede caber duda, por consiguiente, de que Lope de Rueda representó para bastantes de sus contemporáneos una relectura del idilio clásico, y muy especialmente de la poesía bucólica y costumbrista del poeta siracusano, y que este aspecto de su obra venía a reforzar su caracterización como “ejemplo” del arte antiguo en España. Cuando en 1625 Lope dedica su obra *Virtud, pobreza y mujer* (Parte XX) al poeta italiano Giambattista Marino, viene a repetir lo ya dicho dieciséis años atrás, en el *Arte nuevo*, lo que es prueba de la fijación de una opinión bien asentada: “En España –escribe Lope– no se guarda el Arte, ya no por ignorancia, pues sus primeros inventores Rueda y Navarro le guardaban, que apenas ha ochenta<sup>8</sup> años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron”.

Pero recojamos ya el segundo guante lanzado por un Lope al otro en los versos citados. Le endosa ahora el ser responsable de un tipo de comedia caracterizado por su “bajeza de estilo”, que fue asociado al entremés. El pasaje, y sobre todo el sintagma “la costumbre de llamar entremeses las comedias antiguas”, ha levantado diferentes interpretaciones que renuncio a exponer por falta de espacio y, sobre todo, porque a mí no me parece tan ambiguo u oscuro como se ha querido dar a entender. Veamos. Primera premisa: Rueda fue ejemplo del uso en España de los preceptos del arte antiguo. Segunda premisa: esos preceptos los aplicó en comedias en prosa, de ambiente y personajes vulgares. Tercera premisa: Timoneda convirtió a Rueda en maestro del entremés, tras él insistió Cervantes, y tras él la crítica moderna, con Eugenio Asensio y Fernando Lázaro Carreter a la cabeza. Cuarta premisa: los entremeses suponen como las comedias “una acción y entre plebeya gente/porque entremés de rey jamás se ha visto”. Quinta premisa: los entremeses se intercalan en las comedias, y forman parte de ellas. Conclusión: si Lope de Rueda es autor de comedias y de entremeses que cumplen los mismos preceptos del arte antiguo, y los unos forman parte de las otras, entonces las comedias y los entremeses han de parecerse por fuerza, y aun es posible que se confundan. Por otro lado no haría falta más que aplicar una elemental metonimia, la de la parte por el todo, para solapar los entremeses con las comedias.

Y desde luego hubo quien las confundió. Juana de José Prades, en su edición del poema (1971), aporta un testimonio de Salas Barbadillo en el que se habla de “cuatro comedias antiguas que el vulgo de España llama entremeses” (*Corona del Parnaso y platos de las Musas*, 1635). Claro que se trata de un testimonio muy tardío, setenta años posterior a la muerte del autor, y es fácil sospechar las infidelidades de una memoria heredada.

Lázaro Carreter propuso, para interpretar mejor este pasaje, suprimir la coma tras el sintagma “las comedias antiguas”. Al prescindir de esta coma, lo que era una oración subordinada de relativo explicativa se convierte en especificativa: Lope no se referiría a todas las comedias antiguas sino sólo a aquellas “donde está en su fuerza el arte”. Si fuera así, la argumentación de Lope perdería buena parte de su fuerza: sólo algunas comedias antiguas, compuestas según los preceptos, pasarían a llamarse entremeses. Y no me parece que esto sea lo que Lope quiere decir.<sup>9</sup> A mi modo de ver las cosas, lo que Lope necesita argumentar es que todo el arte antiguo, y por tanto todas sus comedias, vino a caer bajo el desprecio público.

Alberto Blecua, en un relevante artículo (421-24), es quien más se aproxima a una explicación convincente de la frase, aunque con su habitual prudencia la sugiere entre otras dos posibilidades de interpretación, la de Fernando Lázaro y la de Juana de José,<sup>10</sup> y en nota a pie de página. Según Blecua, la práctica de la *comedia nueva* no ha respetado los preceptos del arte pues ha introducido con frecuencia personajes de reyes en universos vulgares y cómicos, pero resulta que esa práctica se ha impuesto, y el espacio que ocupaba la comedia antigua ha quedado vacío, disponible para que un género nuevo, el entremés, que cumple con sus mismos preceptos, venga a ocuparlo. Resume entonces Blecua su argumento: “La comedia a la manera clásica –la de Rueda– ha desaparecido, y su lugar ha sido ocupado por el entremés”. Estaría de acuerdo si Blecua no planteara la secuencia de los acontecimientos como puro fruto del azar: la comedia nueva se ha impuesto (pero ¿cuándo, cómo y por qué se ha impuesto?), pero no ha ocupado el espacio de la antigua (¿y por qué no lo ha ocupado, y qué otro espacio ha ido a ocupar que no estuviera ocupado?), con lo cual ese espacio queda disponible para el entremés, que pasaba por allí.

Pero los argumentos de Lope son en este aspecto mucho más combativos: fue Rueda quien asentó la comedia antigua (hoy diríamos clásica, pero entonces no), pero esta no se pudo sostener en el favor del público porque no respondía a sus gustos, y ello, entre otras razones que no vienen al caso, porque eran “comedias de prosa” y “tan vulgares” que introducían “mecánicos oficios” y no admitían reyes en sus argumentos, todo lo cual las llevó a ser despreciadas por su “bajeza de estilo”, la misma “bajeza de estilo” que practicaban los entremeses, que eran parte de esas comedias, y que acabaron confundándose con el todo. Lope sigue aquí una táctica muy usada en el conjunto del *Arte nuevo*, la de quitarse a sí mismo protagonismo, y por tanto responsabilidad, para darlos

a la fuerza misma de las cosas y a los errores de quienes le precedieron. Lo hace desde el principio mismo del poema: yo escribí las comedias

... sin el arte,  
no porque yo ignorase los preceptos [...] mas porque, en fin, hallé que las comedias estaban en España en aquel tiempo, no como sus primeros inventores pensaron que en el mundo se escribieran, mas como las trataron muchos bárbaros que enseñaron el vulgo a sus rudezas. (vv. 16-27)

Y llegados a este punto, ¿qué podía hacer yo si en España y en este tiempo “cuanto se escribe es contra el arte” (v. 135)? ¿Qué podía hacer sino escribir “por el arte que inventaron/los que el vulgar aplauso pretendieron” (vv. 45-46)? Pero ¿quiénes eran esos anónimos arribistas, por cierto?; desde luego no Lope de Rueda, según Lope de Vega, pero tampoco Lope de Vega. Entonces, ¿quién o quiénes eran? ¿Y qué podía hacer yo si “quien con arte agora las escribe/muere sin fama y galardón” y si en el público “puede [...] más que razón y fuerza, la costumbre” (vv. 29-32)? Al escucharle como le debieron escuchar los académicos,<sup>11</sup> no parece sino que Lope se lo encontró todo ya hecho, el campo barrido, los destrozos del gusto irremediables, la costumbre bárbara asentada, así que al pobre no le quedó otro remedio que subirse al carro. Pero es mucha sorna ésta, y no poca táctica, porque lo que en realidad está haciendo Lope en este pasaje sobre Lope de Rueda no es contar la historia de lo que sucedió, sino construirla a su manera, reducir a su adversario, la comedia clasicista aquí (y, por arrastre, también la tragedia) a una figura derrotada por la fuerza de los tiempos, identificándola con Lope de Rueda y con el entremés y con la bajeza de estilo, y haciendo de esta la causa de su decadencia, lo que promovió la aparición de una comedia nueva y condujo hasta ella a los reyes, para mayor deleite del vulgo necio, aunque (y eso Lope no lo dice, pero se entiende) cargado de razón.

Y en esa historia que Lope construye se perciben los ecos de la lucha entre prácticas escénicas y propuestas teatrales de la que surgió la *comedia nueva*. Es una lucha ya superada, a decir verdad, quedó resuelta hace ya quince o, incluso, veinte años: en los últimos del segundo Felipe y en los primeros del tercero, pero las heridas siguen abiertas, y las recriminaciones todavía encuentran eco en lugares con poder como las academias.

En otro lugar (Oleza 1981) me esforcé en elaborar una explicación del nacimiento de la *comedia nueva* en el marco de una lucha entre prácticas teatrales alternativas de la que surgió una síntesis superadora, la hegemonizada por Lope de Vega. Pero quizá no insistí lo suficiente en que esta nueva fórmula no sólo se apropiaba de temas, modos, géneros o técnicas de las prácticas cortesana, erudita y popular, sino que también tenía que romper con ellas, diferenciarse claramente para dejarlas atrás.

La crítica ha venido atendiendo casi exclusivamente a la ruptura con la práctica escénica erudita, porque fue la que más alboroto teórico suscitó, la que más comentarios registró en los tratados y en las controversias, y en los últimos treinta años se ha ido conociendo más y mejor la práctica escénica cortesana y su esfuerzo por crear una alternativa hegemónica a la de los actores-autores y a la de los humanistas.<sup>12</sup> Ha quedado sin embargo en la sombra la lucha con la práctica escénica popular, la que encarna Lope de Rueda. El carácter claramente popularizante de la propuesta teatral del primer Lope de Vega ha difuminado toda la distancia que le separa de su tocayo y sus compañeros de viaje.

Y sin embargo la lucha con la práctica escénica popular no debió de ser menos enconada, precisamente porque esta, nacida de las celebraciones cívico-religiosas del Corpus, había conseguido establecer unos espacios públicos de representación, unos calendarios previsibles, una demanda amplia de espectadores urbanos, y sobre todo unos actores profesionales, todo lo cual le había permitido alcanzar entre 1550 y 1580 la hegemonía teatral. En un momento dado, hacia la mitad del siglo, esa práctica escénica se apropió de los temas de las novelas y de las comedias eruditas italianas, que imitó y adoptó libremente, entremezclándolos con su propio archivo de motivos, personajes y situaciones, y desarrolló una segunda línea de actuación complementaria de la de los autos del Corpus. Los protagonistas implicados tuvieron además la fortuna de encontrar en Joan Timoneda a un verdadero promotor y organizador colectivo, un librero-editor-empresario y hombre de teatro. Él disponía del escenario urbano y de los medios adecuados para cohesionar a un grupo de actores-adaptadores de textos italianos, entre los que él mismo se incluía, en torno a un proyecto editorial que iba a prestar esa enorme caja de resonancia que era en los años 60 la imprenta a su modo de hacer teatro, reconvirtiéndolo en textos para la lectura de la población ilustrada, además de hacerlos accesibles para la representación por otros actores. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta el bando toscano había impuesto su primacía sobre la entera práctica escénica popular, que sin duda contó con muchos otros actores-autores,

sobre todo en los veintitantos años que transcurren entre la muerte de Lope de Rueda y la primera etapa de la producción de Lope, y en los que estos actores-autores, más conocidos hoy por sus ya muy frecuentes representaciones que por sus muy escasos textos, todavía de precaria fijación y de condición instrumental, tuvieron que asimilar el impacto de las técnicas de representación de las compañías italianas profesionales, que empiezan a llegar en los setenta, y trabajar junto con ellas por la organización y regularización de la práctica escénica comercial y profesionalizada.

El proyecto de Lope no es el de estos actores-autores, por mucho que les deba en algunos aspectos concretos. Su proyecto es otro porque ha bebido en muchas más fuentes que ellos, porque su cultura es mucho más sofisticada, y porque la práctica escénica popular ha llegado a un grado de desarrollo que exige la división del trabajo entre actores y autores. Dispone ya de actores profesionales, pero ahora necesita también, para hacer frente a una demanda que crece exponencialmente y se dispersa por toda la geografía del imperio, escritores especialistas, poetas dramáticos. Y esta necesidad será la causa de su declive.

Lope y sus compañeros de viaje, entre los que se contaron algunos de los mejores actores profesionales del momento, tomaron al asalto la práctica escénica popular, se apropiaron del trabajo de sus compañías, de los corrales, de su calendario, y hasta de sus autos, y al hacerlo necesitaron hacer bien visible su diferencia, sobre todo en materia de escritura. Ellos escribían de otra manera, escribían textos mucho más extensos, en verso, con lo que cerraban en buena medida el paso a la improvisación del actor, eran textos regularmente repartidos en actos, anunciados por loas y separados por entremeses autónomos, y se correspondían con géneros nuevos: las comedias novelescas de los actores-autores, con sus hijos robados y perdidos, con sus hermanos de distinto sexo e igual semblante que se desconocen, con sus padres burgueses, con sus herreros, zapateros y mercaderes, con sus negras, sus fanfarrones, sus nigromantes y sus simples, son desplazadas por las nuevas comedias palatinas y urbanas, verdadera fuerza de choque de la nueva manera de hacer comedias, con sus nacientes dramas históricos inspirados en el romancero y en las crónicas, con las comedias caballerescas (las aventuras propias del *Orlando furioso* desplazan a las de las comedias eruditas), y hasta las nuevas comedias pastoriles arrebatan el lugar de privilegio del que venían gozando los coloquios de Rueda o de Vergara, que a su vez se lo habían arrebatado a las églogas de Juan del Encina y sus seguidores.

Los nuevos poetas dramáticos, que se incorporan al proyecto común desde Valladolid, desde Valencia, desde Sevilla o desde Madrid, ponen en prác-

tica una propuesta teatral mucho más popularizante que la que se sostenía en los salones de la nobleza o en los círculos eruditos de universidades, academias y colegios, pero si la comparamos con la de los actores-autores resulta, a su vez, mucho más sofisticada.

Nos ha quedado de ese momento de despegue, de diferenciación de la *comedia nueva* respecto de la de los actores-autores y de las compañías italianas algunos testimonios bien significativos. Evocaré uno de ellos para cerrar estas páginas. Se trata de la loa de *La gran pastoral de Arcadia*,<sup>13</sup> comedia pastoril anónima cercana a las pastoriles de Lope, que debió de ser escrita “en la década de 1580 o quizá en los primeros años de la siguiente” (Ferrer 2005). La loa comienza justamente con un alarde erudito, burlándose de los espectadores iletrados:

Y es que, como no están acostumbrados  
a aquestas profesiones de las letras,  
lo que ignoran al punto lo reprueban.

Resuena el anatema de Antonio Machado contra la Castilla que se enorgullece de su incultura: “Castilla miserable, ayer dominadora,/envuelta en sus andrajos, desprecia cuanto ignora”. Pero la loa continúa de inmediato con otro ataque, ahora dirigido contra los partidarios de la comedia italiana. Las primeras palabras de este ataque tienen un redoble nacionalista<sup>14</sup> que dejaré de lado para centrarme en el debate que propone acerca del uso de la prosa y del verso en el teatro, un debate que debió de centrar, en buena medida, la lucha entre actores-autores y poetas dramáticos de la *comedia nueva*, por las implicaciones que comportaba tanto respecto del texto como de la técnica del actor. El de la loa les espeta a los partidarios de la prosa:

Ya se ve que es más propio hablar en prosa  
y más fácil, pues huyen el trabajo  
del estudiado verso y consonantes;  
mas por esto el ingenio castellano  
no se contenta con tan poco estudio,  
antes por dar al gusto más dulzuras  
de habilidad, de ciencia y más ingenio,  
lo amargo de la prosa lo disfraza  
con dulces, variados versos graves;

que si con menos arte en prosa fueran  
 castellanas comedias recitadas,  
 al día representáramos cincuenta  
 diferentes, cual hacen italianos.

El poeta que habla por boca del actor manifiesta bien a las claras el orgullo por un lenguaje más sofisticado, que exige mayor ingenio y estudio, y que dignifica la comedia, dándole a cada una un tiempo y un lugar propios, no como esas comedias que sólo difieren entre sí por el título, si lo tienen, y que pueden improvisarse una sobre otra, a montones. Es difícil proclamar de modo más rotundo la *nueva* primacía del texto que los *nuevos* dramaturgos se estaban comprometiendo a proporcionar a la comedia *nueva*.

En este marco cabe situar el pasaje abordado aquí del *Arte nuevo*. Es desde la convicción de la profunda diferencia que le separa de Lope de Rueda que Lope de Vega construye su versión de la historia. Para los historiadores actuales, el actor-autor sevillano representaba una manera de hacer teatro bastante más diversificada de la que caricaturiza Lope: sus productos iban desde la comedia al entremés, y desde el auto al coloquio pastoril, y escribió tanto en prosa como en verso (aunque probablemente en menor cantidad); su conexión con los preceptos y el arte antiguo, o si se quiere, con Plauto y con Terencio es mínima, y siempre mediatizada por los comediógrafos italianos,<sup>15</sup> y su conocimiento de los tratadistas aristotélicos es cuando menos dudosísimo.<sup>16</sup> Lope de Vega construye el Lope de Rueda que necesita para legitimar su propia aventura, la de la *comedia nueva*.

## Notas

1. Este trabajo ha contado con el patrocinio del Plan Nacional I+D+i al proyecto ARTELOPE, FFI2009-12730, y al proyecto CONSOLIDER, TECE-TEL, CSD2009-00033.
2. La crítica (Vossler, Frolidi, Rozas o Rico Verdú) ha venido asociando el poema al género epistolar, y especialmente al modelo establecido por la

- Epistola ad Pisones*, de Horacio. De Frolidi es la feliz caracterización del poema como “un garboso *sermo* horaciano”.
3. De Fernández Montesinos es la frase: “El *Arte Nuevo* se nos aparece así como un escrito revolucionario que no produjo revolución alguna. La revolución ya estaba hecha; la había hecho Lope mismo” (17). Según Montesinos, son las comedias de Lope las que hacen la revolución, que cuando publica el *Arte nuevo* ya está hecha, y además el poema no está a la altura de su contenido revolucionario. No estoy de acuerdo con lo de que no produjo revolución ninguna: las revoluciones no se cumplen sólo en la práctica, y de hecho no hay revolución con categoría de tal sin teoría que la legitime y dé sentido. El *Arte nuevo*, con sus altibajos, que son bastantes, con la insuficiencia de explicación para muchas de sus reglas, con sus prisas y con una brevedad que hay que cargar a espaldas de la circunstancia (una lectura pública en una sesión académica, con el tiempo tasado), vino a legitimar la revolución ya realizada, en el momento en que esta debía hacer balance de sus logros. Cuando en los siglos posteriores se trate de evocar esa revolución siempre se citarán los versos del *Arte nuevo*, pues ellos han venido a ser los signos reconocibles de esa revolución.
  4. Habrá que esperar hasta 1687 (casi ochenta años) para que la intervención de Perrault ante la Academia Francesa, con su *Le siècle de Louis le Grand*, y la pronta réplica de Boileau (que será apoyado por La Fontaine y por Racine), a su vez contrarreplicada por los cuatro volúmenes del *Parallèle des anciens et des modernes* (a partir de 1688) de Perrault, desencadene la famosa *querelle des anciens et des modernes* sobre la superioridad de la literatura clásica o de la moderna, y más allá de ella sobre la prioridad de unas normas clásicas, previsibles e inmutables o de unas normas históricas, cambiantes con el tiempo. La *Querelle* tuvo su continuación al comienzo mismo de la Modernidad, en Alemania, con la disputa entre Frederick Schiller y Friedrich Schlegel (ver Jauss).
  5. Hoy ya sabemos que no era el *Coloquio de Gila* publicado por Timoneda y perdido durante mucho tiempo, como casi todo el mundo creía. Se ha podido comprobar una vez reencontrado el tomito editado por el valenciano y reeditado y estudiado con esmero por Pedro Cátedra.
  6. Cito por la edición de Rey Hazas y Sevilla (8).
  7. En su artículo de 1978, Alberto Blecua trae a colación y repasa minuciosamente las citas de Lope de Rueda de Lope de Vega y de Cervantes, lo que me exime de mayor detalle.



8. Lope cuenta mal y hace veinte años más viejo a Rueda, pues este había muerto en 1565, esto es, 60 y no 80 años antes, en 1625.
9. Me decanto, por ello, por el criterio de Maria Grazia Profeti, que entiende la frase como explicativa, y la conserva, lo mismo que Antonio Carreño. Es curioso que este último, en la nota correspondiente al verso 71, comete un lapsus y llama oración “explicativa” a la que describe como “especificativa”.
10. Quien a mi modo de ver no entiende el pasaje y desenfoca bastante su interpretación.
11. Y entre ellos debía de tener muchos cómplices Lope. Frente a la idea generalmente transmitida por la crítica de un ambiente hostil, de una encerrona, en aquella desconocida Academia de Madrid, me parece muy sugerente la inversión que Felipe Pedraza propone en su estudio introductorio a la edición citada (II, 47-48).
12. Ver los trabajos de Varey 1984, Shergold y Varey, Greer y Varey, Oleza 1984a, 1984b, 1986a y 1986b, Díez Borque, y Ferrer.
13. Descubrí *La gran pastoral de Arcadia*, pero sobre todo su loa, hacia 1984-85, cuando estudiaba las comedias pastoriles de Lope y su relación con las de los actores-autores, en la Biblioteca de Palacio, advertido por mi añorado amigo Stefano Arata, que entonces preparaba su catálogo sobre los manuscritos teatrales de la Biblioteca. Stefano y Fausta Antonucci editaron en una colección que yo dirigía esta loa (1995, 67-70). Ver ahora Rodríguez Rodríguez y más recientemente Ferrer 2005.
14. “¡Oh, contrarios traidores de la lengua/y nación castellana...!”
15. Así lo reconoce Grismer en un estudio clásico de 1944.
16. Sólo conozco a un estudioso que haya puesto en conexión a Lope de Rueda con círculos humanísticos y universitarios, y haya hecho depender de esta conexión la concepción de sus obras, José Luis Canet, pero no ha aportado ninguna prueba y sus argumentos están lejos de ser convincentes.

## Obras citadas

- Arata, Stefano. *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori, 1989.
- , y Fausta Antonucci, eds. *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra*. Valencia: Universidad de Valencia/Universidad de Sevilla/UNED de Madrid, 1995.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos, 1965.
- Blecua, Alberto. “De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda”. *Boletín de la Real Academia Española* 58 (1978): 403-34.
- Canet, José Luis. “Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda”. *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*. Eds. Manuel Diago y Teresa Ferrer. Valencia: Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, 1991. 189-202.
- Cátedra, Pedro, ed. *Tres coloquios pastoriles de Juan de Vergara y Lope de Rueda*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2006.
- Carreño, Antonio, ed. *Lope de Vega: Rimas humanas y otros versos*. Barcelona: Crítica, 1998.
- Cervantes, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses*. Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 1987.
- Díez Borque, José María, ed. *Teatro y fiesta en el barroco: España e Hispanoamérica*. Barcelona: Serbal, 1986.
- . “Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica”. *La comedia*. Ed. Jean Cannavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 1995. 155-77.
- Espronceda, José de. *El Estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. Ed. Robert Marrast. Madrid: Castalia, 1978.
- Fernández Montesinos, José. *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Anaya, 1967.
- Ferrer, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador al reinado de Felipe III*. Londres: Tamesis Books/IVEI, 1991.
- , ed. *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*. Valencia: Universidad de Valencia/Universidad de Sevilla/UNED de Madrid, 1993.
- . “La comedia pastoril en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones estéticas”. *Journal of*

- Hispanic Research* 3 (1994-95): 147-65.
- . “*El vellocino de oro* y *El amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de la madurez”. En *torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XI-XIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro, celebradas en Almería*. Eds. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano. Almería: Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 1996. 49-63.
  - . “Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II”. *Vóz y letra: revista de Literatura* 10.2 (1999): 3-18.
  - . “«Sustento, en fin, lo que escribí»: Lope de Vega y el conflicto de la creación”. *Pígmalión o el amor por lo creado*. Eds. Facundo Tomás e Isabel Justo. Barcelona: Anthropos, 2005. 99-112.
- Froldi, Rinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya, 1968.
- García Reidy, Alejandro. *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*. Tesis de doctorado inédita. Valencia: Universidad de Valencia, 2009.
- Greer, Margaret R., y John E. Varey. *El teatro palaciego en Madrid: 1587-1707: estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books, 1997.
- Grismer, Robert L. *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1944.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Traducción de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Barcelona: Península, 2000.
- José Prades, Juana de, ed. Lope de Vega. *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: CSIC, 1971.
- Hugo, Victor. *Préface de Cromwell suivie d'extraits d'autres préfaces dramatiques*. Ed. Pierre Grosclaude. Paris: Larousse, 1949.
- Lázaro Carreter, Fernando. “*El Arte nuevo* (vv. 64-73) y el término *entremés*”. *Anuario de Letras* 5 (1965): 77-92.
- Oleza, Joan. “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca”. *Cuadernos de Filología* 3: 1 y 2 (1981): 9-45.
- . “La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial”. *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*. Ed. Joan Oleza. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984a. 61-74.
  - . “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia: el universo de la égloga”. *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*. Ed. Joan Oleza. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984b. 189-218.

- . “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana, II: coloquios y señores”. *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*. Ed. Joan Oleza. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984c. 243-58.
- Oleza, Joan. “*Adonis y Venus*: una comedia cortesana del primer Lope de Vega”. *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*. Ed. Joan Oleza. Londres: Tamesis Books, 1986a].
- . “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”. *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*. Ed. Joan Oleza. Londres: Tamesis Books, 1986b. 325-45.
- Pedraza, Felipe, ed. *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*. 2 vols. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- Profeti, Maria Grazia, ed. *Nuova arte di far commedie in questi tempi: in forma di Parole*. Padova: Editrice Liviana, 1986.
- Rey Hazas, Antonio, y Florencio Sevilla, eds. Miguel de Cervantes. *Teatro completo*. Barcelona: Planeta, 1987.
- Rico Verdú, José. “La epistolografía y *El Arte nuevo de hacer comedias*”. *Anuario de Letras* 19 (1981): 133-62.
- Rodríguez Rodríguez, José Javier. *La comedia pastoril española*. Tesis de doctorado inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1990.
- Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del “Arte nuevo” de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976.
- Shergold, Norman D., y John E. Varey. *Representaciones palaciegas: 1603-1619: estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books, 1997.
- Varey, John E. “L’auditoire du *Salón dorado* du Alcázar au XVII<sup>e</sup> siècle”. *Dramaturgie et société*. Ed. Jean Jacquot. Paris: Éditions du CNRS, 1968. 77-91.
- . “The Audience and the Play at Court Spectacles: The Role of the King”. *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984): 399-406.
- Vossler, Karl. *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: Revista de Occidente, 1933.